



LAGINHA, António; SILVA, Fabio Mario da. A presença da dança na revista *Europa*, de Judith Teixeira, analisada um século depois...

Revista Épicas. N. 18 – dez 25, p. 107-141.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2025.v18.107141>

A PRESENÇA DA DANÇA NA REVISTA *EUROPA*, DE JUDITH TEIXEIRA, ANALISADA UM SÉCULO DEPOIS...

THE PRESENCE OF DANCE IN JUDITH TEIXEIRA'S REVUE *EUROPA*, ANALYZED A CENTURY LATER...

António Laginha¹
CLEPUL

Fabio Mario da Silva²
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Resumo: o presente trabalho pretende refletir sobre imagens e conteúdos da revista *Europa. Magazine mensal* dirigida e editada por Judith Teixeira (1880-1959) em 1925, analisando-a, especificamente sob a

¹ Investigador Integrado do Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, da Universidade de Lisboa. Foi professor adjunto da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, e professor convidado do Instituto AfonsoIII e da Academia de Dança Contemporânea. É licenciado em Dança pelo Conservatório Nacional (Portugal) e em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa. Completou um Mestrado em Belas Artes/Dança na Universidade de Nova Iorque (Estados Unidos da América) e um Doutoramento em Estudos Artísticos, ramo Estudos Teatrais e Performativos, na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal). Foi bailarino profissional no Ballet Gulbenkian e na Companhia Nacional de Bailado, mestre de dança na Companhia de Dança de Lisboa, coreógrafo, cenógrafo, figurinista, conferencista e produtor. É escritor e jornalista, com a carteira profissional nº 4947. E-mail: alaginha@mail.telepac.pt.

² Professor Adjunto III de Literatura da Universidade Federal Rural de Pernambuco, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da mesma universidade. Possui pós-doutor em Literatura Portuguesa (2016) pela Universidade de São Paulo, com bolsa da FAPESP, em Estudos Portugueses pela Universidade de Lisboa (2020) e em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". É pesquisador colaborador do CEC (Centro de Estudos Clássicos), da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e o ILCML (Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa), da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Também integra a equipe do Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP) da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: famamario@gmail.com.

perspectiva da dança e dos artistas representados. Procurar-se-á identificar qual a importância da arte de Terpsícore para o universo de Judith Teixeira e como o cenário dos *Loucos Anos Vinte* ajudou a difundir o bailado. Por fim, iremos refletir sobre como a dança aparece representada na obra poética da autora, revelando assim a leitura que ela faz do seu contexto a partir dessa expressão artística.

Palavras-chave: Judith Teixeira, dança, bailado, década de 1920, revista *Europa*.

Abstract: this paper aims to reflect on the images and content of *revista Europa*, a monthly magazine directed and edited by Judith Teixeira (1880-1959) in 1925, analyzing it specifically from the perspective of dance and the artists represented. We will seek to identify the importance of the Art of Terpsichore to Judith Teixeira's world and how the Roaring Twenties helped to spread the practice of dance. Finally, we will reflect on how dance is represented in the author's poetic work, thus revealing her interpretation of its context through this artistic expression.

Keywords: Judith Teixeira, dance, ballet, 1920s, magazine *Europa*.

A década de 1920 em Portugal foi marcada por sucessivos acontecimentos de contornos tristes e traumáticos, designadamente alguns levantamentos político-militares, numa sociedade que aspirava, entre muitas outras coisas, às liberdades artística e sexual. Por outro lado, as mudanças resultantes do espírito da chamada *Belle époque* tornaram-se mais risonhas com os avanços tecnológicos e a mudança do pensamento crítico, de certo modo impulsionadas pelas estéticas literárias que, então, começaram a despontar.

O avião e o automóvel, cada vez mais potentes no que tocava à velocidade, e a própria telefonia sem fios, encurtavam as distâncias e, nesse contexto, a sociedade lisboeta ávida de novidades (sobretudo vindas de uma Europa que tinha a França como uma espécie de centro nevrálgico), investia num estilo de vida que procurava todos os tipos de “divertimento”, quer fosse num plano mais acessível, nos salões das pastelarias ou dos cafés, ou nos teatros, cinemas ou, numa esfera um pouco mais transgressora, nos luxuriantes cabarés da capital.

Esses espaços de animação semi-públicos, transformados em pontos de encontro da burguesia endinheirada, espalhavam-se principalmente pela chamada Baixa lisboeta e os foliões encontravam-se “nos *dancings* chiques e apalaçados da zona central, ou nos *cabarets* sombrios e misteriosos das vielas recônditas” (Magalhães, 2021, p. 202).

Foi, pois, nesse contexto que a arte da dança social alcançou uma inusitada popularidade em terras lusas, tendo estremecido os Anos Vinte com um ritmo musical importado dos Estados Unidos, o *jazz*, que fez muito sucesso na Europa “civilizada”. Entre outros, através de uma artista francesa, de origem norte-americana, Josephine Baker (1906-1975). Ao mesmo tempo que fotos sensuais e seminuas desta bailarina, cantora e atriz, apareciam em publicações portuguesas,³ o “jazz-band marcava o ritmo de clubes e *dancings* mas também teatro, restaurantes, cafés e pâtisseries” (Magalhães, 2021, p. 226). Segundo a investigadora

³ Aceder à imagem da artista em *Cine-Revista Mensal de Arte Cinematográfica*, julho de 1929, p. 16.

Paula Gomes Magalhães “o jazz-band correspondia à aceleração dos tempos modernos, cuja vertiginosidade lembrava a hélice de um aeroplano a agitar-se no ar” (Magalhães, 2021, p. 228).

Não só os citados eventos, em particular, mas outros factores de ordem social, económica e, naturalmente, política, marcaram a Lisboa de 1925, o ano da publicação dos três números da *Europa. Magazine mensal* (saídos, respectivamente, em Abril, Maio e Junho), que a escritora Judith Teixeira (1880-1959), corajosamente, lançou na capital portuguesa. Justamente dois anos após a maioria dos exemplares do seu livro, *Decadência*, terem sido apreendidos –, juntamente com o livro *Canções*, de António Botto e *Sodoma Divinizada*, de Raul Leal – e mandados queimar pelo Governo Civil de Lisboa, na sequência de uma funesta campanha liderada pela conservadora Liga de Acção dos Estudantes de Lisboa, contra “os artistas decadentes, os poetas de Sodoma, os editores, autores e vendedores de livros imorais” (Pereira *apud* Leal, 1983, p. 92).⁴

Lisboa, então, não deixava de ser uma cidade periférica e empobrecida, culturalmente marginalizada, em que no rescaldo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e de uma pandemia – a maior do século XX (1918-19) conhecida pelos nomes de Pneumónica ou Gripe Espanhola que se estima que só em Portugal ceifou a vida a mais de cem mil pessoas –, tentava desesperadamente sair de um isolamento e marasmo que a remetiam para um universo algo obscuro e bem longínquo do dos grandes centros culturais europeus.

É curioso referir que, por exemplo, no ano de 1917 – ainda antes da muito esperada vinda dos *Ballets Russes* a Lisboa –, o grande e polissémico artista, José de Almada Negreiros (que parece que até à data nunca tinha saído de Portugal) recebia as novidades de Paris via correio, através de notícias veiculadas por amigos como Mário Sá-Carneiro (Laginha, 2024, p. 48), pela oferta de revistas francesas, como a *Comoedia*⁵ e outras, e pela imprensa nacional que, ainda sem a difusão das grandes maravilhas do século XX em termos de comunicação (a rádio, o cinema e a televisão), era tudo quanto as classes abastadas podiam adquirir para consumo privado em termos culturais.

É de salientar que a supracitada guerra teve consequências económicas profundas em todos os países envolvidos e, dos cerca de 60 milhões de soldados europeus que foram mobilizados, entre os anos de 1914 e 1918, pereceram uns oito milhões, mais ou menos sete milhões ficaram incapacitados de modo permanente e praticamente quinze milhões de homens foram gravemente feridos em combate. Quanto à população civil, terão morrido cerca de 6

⁴ Pedro Teotónio Pereira, o líder da Liga, em entrevista ao jornal *A Época*, 22 de Fevereiro de 1922. In: LEAL, Raul. *Sodoma Divinizada*. org. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1989, p. 92.

⁵ *Comoedia* era um jornal cultural francês fundado por Henri Desgrange em 1907 e que foi publicado (com algumas interrupções) 5 de agosto de 1944.

milhões de indivíduos durante a referida contenda. Em consequência, a Alemanha perdeu 15,1% de sua população masculina activa, a Áustria-Hungria 17,1% e a França 10,5% (Marques, 2003).

É de referir que nesta funesta paisagem Portugal foi uma excepção, porém, o Corpo Expedicionário Português deixou para trás nada menos que 1831 corpos de soldados no cemitério militar de Richebourg, o único cemitério em França exclusivamente português. As estimativas apontam para que na sangrenta Batalha de La Lys, a 9 de Abril de 1918, 1341 soldados portugueses tivessem sido mortos nas margens daquele rio, 4626 feridos e 7440 feitos prisioneiros. Um total de 2100 baixas num país que então contabilizava pouco mais de 6 milhões de habitantes.⁶

Apesar de Portugal não ter sido tão afectado pela Primeira Guerra Mundial como os restantes países da Europa, ainda estávamos em presença de um país marcadamente rural, e era em Lisboa – muito menos que na “capital do Norte”, a cidade do Porto, ou em outras cidades de menores dimensões – que, apesar da distância que a separava dos grandes centros europeus de Cultura, quase tudo acontecia.

Foi nesse contexto, particularmente adverso, que Judith Teixeira – a braços com graves acusações e polémicas literárias –, teve a coragem de se lançar numa empresa que durou uns escassos três meses, a edição de uma revista cultural, moderna, baseada em *fait divers* e actualidades artísticas e literárias, inédita em terras lusas.

É certamente difícil, hoje, avaliar o impacto de tais publicações, ou mesmo, a razão pela qual num espaço geográfico tão limitado e empobrecido, essa não pôde deixar de ser uma iniciativa tão temerária quanto arriscada para a época, mesmo para uma mulher voluntariosa e assumidamente transgressora, como era a escritora supracitada.

Europa foi a única revista com traços estéticos e temáticos modernistas dirigida por uma mulher, concebida como um “magazine mensal” para “um público generalista, sofisticado e exigente” e a sua publicação traduziu-se num “caso excecional no panorama da imprensa da época e na história do Modernismo português” (Klobucka, s. d.).⁷ O projecto foi idealizado e concebido por Judith, que se responsabilizou pela sua direcção e edição, com a colaboração de José Adolfo Coelho (1899-1953), na qualidade de secretário de redacção. Em termos cronológicos, a publicação de *Europa* surge algures entre o segundo volume de versos da autora, intitulado *Castelo de Sombras* (do ano de 1923), e as suas últimas obras: *Nua – Poemas de Bizâncio* (de 1926). Embora a 3 de junho de 1925, uma nota noutra publicação periódica, *O Domingo Ilustrado*, descrevesse *Europa* – na ocasião do lançamento do seu segundo número – como “uma publicação que honra sobremaneira a imprensa portuguesa” e lhe desejasse uma

⁶ Estimativa da população de Portugal in Instituto Nacional de Estatística (INE)–www.ine.pt.

⁷Segundo a escritora Anna M. Klobucka in:<https://modernismo.pt/index.php/europa>, consultado em 02-10-2025.

“longa vida”, por ironia do destino, na realidade a duração do projeto foi meteórica. Mas pelo “rasto” que deixou, parece ter tido algum impacto na intelectualidade lisboeta e nas mentes de quem gostava de temas em carne viva produzidos por mentes desalinhas.

Uma das hipóteses que se afigura procedente para o rápido desaparecimento da publicação ter-se-á devido ao seu elevado preço para a época, sete escudos e cinquenta cêntimos por cada número avulso (e 79 escudos pela assinatura anual), provavelmente calculado na base dos altos custos da sua cuidada produção (Klobucka, s. d.). Por mera comparação assinala-se que, no mesmo ano, um número da revista *Alma Nova*, também mensal, custava vinte e cinco tostões (um quarto de escudo), *O Domingo Ilustrado* (semanal) um escudo e a *Renovação* (quinzenal) um escudo e cinquenta.⁸

Segundo a opinião de Anna M. Klobucka, “o design ambicioso e aparentemente insustentável da *Europa*, em última análise, condizia com o perfil da sua diretora, cuja intrepidez artística e intelectual repetidamente ultrapassaria os limites do socialmente aceitável no ambiente em que lhe coube viver” (Klobucka, s. d.).

Sabe-se ainda que a publicação, à data do seu encerramento, tinha tido 21 anunciantes no primeiro número, 18 no segundo e 20 no terceiro. Para efectivar uma assinatura, por três meses de serviço pagava-se 21\$50, por seis 41\$00 e por um ano por 79\$00 – como já assinalado – pelo que, provavelmente, houve prejuízo para quem tenha assinado a *Europa* por mais de 3 meses (cf. Silva, 2024).

Comecemos, então, por lançar um olhar sobre as capas da *Europa*, da autoria de Jorge Barradas (números 1 e 3) e de Bernardo Marques (número 2), que também figuram entre os ilustradores da revista, juntamente com artistas de gabarito como Eduardo Malta e Martins Barata, o que prenunciava a vocação da publicação de abrigar e divulgar matérias culturais de feição nitidamente “moderna” e cosmopolita.

Em relação às ilustrações, invertem-se os papéis dos dois artistas já que o que tem mais publicações é Bernardo Marques seguido por Jorge Barradas, ambos colaboradores da *Ilustração* (1903-1924), considerada a revista portuguesa de maior influência e tiragem (cf. Magalhães, 2023).

Não terá sido por acaso que o primeiro número da *Europa. Magazine Mensal* saiu com uma extraordinária capa do pintor, ceramista, ilustrador e caricaturista Jorge Barradas, (1894 – 1971), como atrás se mencionou. O artista – que fora convidado para ilustrar, nos finais de 1917, a contracapa do programa do Coliseu dos Recreios dos Ballets Russes, de Serge de Diaghilev⁹ –

⁸ Informações recolhidas na Biblioteca Nacional de Portugal e na Hemeroteca Municipal de Lisboa.

⁹A célebre companhia de Serge de Diaghilev chegou a Lisboa no comboio Sud-Express vinda de Madrid, a 02 de Dezembro de 1917. Dançou nove vezes no Coliseu dos Recreios e realizou mais dois espectáculos no Teatro

foi colaborador de todos os números de *Europa*, tendo, mesmo, tido honras de foto na pag. 54 do nº 2, acompanhada de um curto texto elogiando uma recente exposição sua.



Figura 1: Contracapa do programa dos BR, 1917– Coleção da Biblioteca de Arte da FCG.

Barradas, uma vez mais, concebeu um vibrante desenho, que exibia uma banda de *jazz* composta de dois músicos negros e uma cantora (ou bailarina), cuja pose erotizada e cheia de movimento parece trazer ao leitor a lascívia e o humor de um concerto no *bas fond* da cave de um qualquer clube de *jazz*. Um pouco à semelhança, por assim dizer, da capa desenhada por Marques para *A idade do jazz-band* (1924) de António Ferro, e do correspondente universo visual parisiense “com a sua exotização fascinada e objetificante da arte *nègre*” e “das figurações decadentes do corpo feminino” na própria poesia de Judith Teixeira.

Nacional de S. Carlos. Devido a números problemas financeiros, a maioria dos artistas ficaram “retidos” em Portugal até que Diaghilev (que, entretanto deixara o país em busca de novos contratos e apoio financeiro) lhes enviasse uma ordem de saída. Isso aconteceu no dia 28 de Março de 1918, no mesmo comboio, em direcção a Valladolid. Onde, depois de meses de inactividade forçada, se voltaram a apresentar em Espanha. Este episódio, raramente referenciado por historiadores e académicos, constituiu um dos mais dramáticos da história de duas décadas (1909-1929) dos famosos Ballets Russes.

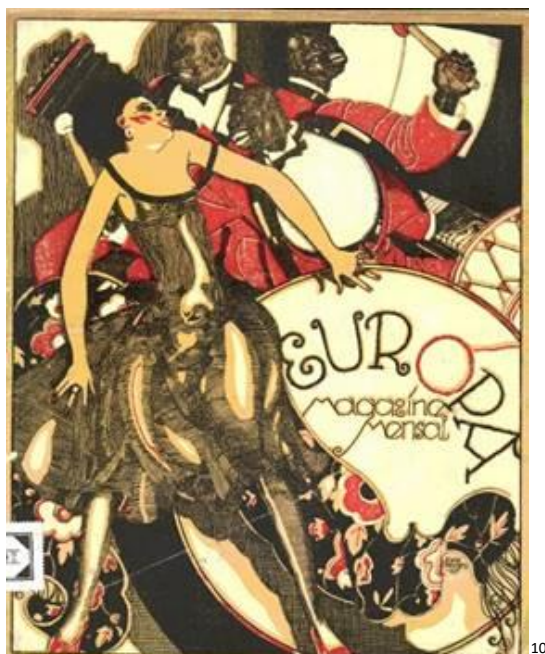


Figura 2: N.º 1, abril de 1925.

Outra investigadora, Cláudia Pazos Alonso, refere que a primeira imagem da *Europa Magazine Mensal* pode, de algum modo, estabelecer uma ligação ao escritor e ideólogo da “política de espírito” do Estado Novo, António Ferro (1895-1956). “A capa do primeiro número, da autoria de Jorge Barradas,” refere a escritora, “apresenta uma orquestra de negros tocando jazz e uma mulher dançando: porventura pode tratar-se duma alusão à palestra de Ferro ‘A Idade do Jazz Band’, publicada no Brasil, mas cuja segunda edição de 1924 teve uma capa de Marques em que contracenam dois músicos” (Alonso, 2015, p. 26).

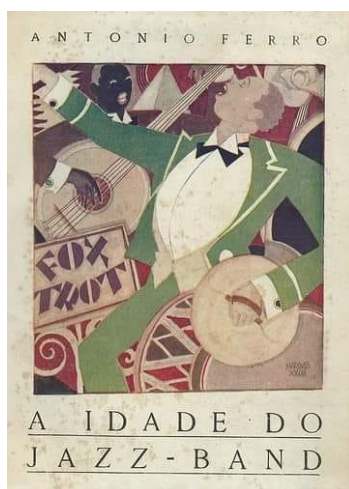


Figura 3: capa da obra de António Ferro

A cobertura da segunda revista, assinada por Bernardo Marques (1898-1962) ilustrador, desenhador, figurinista e uma das figuras centrais da segunda geração de modernistas portugueses, ao contrário da anterior, remete-nos para um universo fantasioso em que uma menina – uma espécie de Alice de laço vermelho na cabeça – aparece algo tolhida entre objectos geométricos que a impedem de tocar num cão branco que parece levantar voo.



Figura 4: Número 2. maio de 1925¹¹

A última capa, desenhada por Jorge Barradas e em que o verde predomina, exibe a solitária cabeça de uma jovem de olhar fixo com olhos esbugalhados e um vaso de majerico e cravo de papel (em que falta a tradicional quadra) nas mãos, que parece ter apenas correspondência com o primeiro conjunto de versos sobre a cidade de Lisboa (na página 2) com assinatura de José Bruges d' Oliveira.

¹¹Disponível

em:
https://modernismo.pt/index.php?option=com_fabrik&task=plugin.pluginAjax&plugin=fileupload&method=ajax_download&format=raw&element_id=571&formid=28&rowid=109&repeatcount=0&ajaxIndex=. Acesso em 24 jul 2025.



Figura 5: Número 3. Junho de 1925¹²

Para além das capas, no seu miolo é notória a preocupação de Judith Teixeira com a intrínseca qualidade das ilustrações – que ela terá encomendado uma a uma – tendo a escritora contado com as contribuições de alguns dos mais conceituados artistas da época e que em nada ficaria atrás de congéneres de outros países. Quando aos colaboradores literários, não cabe neste artigo tecer grandes considerações sobre os mesmos uma vez que não existe qualquer texto sobre a arte de Terpsícore propriamente dita, de expressão declaradamente crítica ou de investigação. Tudo se resume praticamente a legendas muito genéricas aplicadas a fotos de artistas mais ou menos relevantes, no universo da dança “d’école” ou das chamadas “danças sociais”.

A palavra que melhor poderá definir os conteúdos da curiosa trilogia da responsabilidade de Judith Teixeira é ecletismo, na melhor acepção da palavra, com novelas históricas a alternarem com textos de feição futurista, designadamente uma ficção intitulada *A guerra do futuro*, no número de estreia e *Os enigmas do sobrenatural*, na p. 34 do nº 2, de um autor que assinou sob o pseudónimo Phantasius. E também notícias relativas a um incomensurável espectro artístico com *faits divers* mais ou menos apelativos, dos quais até pontuam notas de obituário. O vasto elenco de colaboradores inclui nomes sonantes como

¹²Disponível em:

https://modernismo.pt/index.php?option=com_fabrik&task=plugin.pluginAjax&plugin=fileupload&method=ajax_download&format=raw&element_id=571&formid=28&rowid=109&repeatcount=0&ajaxIndex=. Acesso em 24 jul 2025.

Aquilino Ribeiro (com um excerto de *Filhas da Babilónia*), Ferreira de Castro (autor do artigo sobre “os pequenos profissionais” da cidade) e Florbela Espanca (com o seu famoso soneto “Charneca em Flor”, p. 32, do número 3).

Por curiosidade, registe-se, que o primeiro número – com as suas 64 páginas não numeradas – encerra-se com duas secções: “Crónica Literária”, em que se comentam brevemente textos de Mota Cabral, José de Almada Negreiros, António de Cértima, Julião Quintinha, Mário Saa e Camilo Castelo Branco – e “Sport” (a situação desportiva). No final da primeira edição, com uma foto ao centro do recém-chegado de Paris, António Ferro, o organizador do Teatro Novo, surge um texto hiperbólico e marcadamente elogioso ao que futuramente viria a ser o responsável e principal dinamizador da “Política do Espírito” (orientação cultural) do Estado Novo, através do SNI, o Secretariado Nacional de Informação.

Note-se que foram os espectáculos do referido Teatro Novo que fizeram despontar uma “estrela” nos palcos portugueses, o bailarino Florêncio (que mais tarde, com o nome artístico de Francis Graça, haveria de se tornar numa espécie de “pai” da dança teatral portuguesa do século XX) que aparece destacado em três *clichés* na secção Teatro, da mesma revista, em poses de dança. Apesar da directora da revista não deixar a sua assinatura em nenhum dos textos (artigos, contos ou poemas) pensa-se e faz sentido que muitos dos trabalhos que se intercalam com os dos autores convidados tenham mesmo saído da pena de Judith (Cf. Klobucka, s. d.; Silva, 2024). Neles se incluem peças não assinadas ou sob pseudónimos (notas editoriais, textos breves sobre cultura, desporto, divulgação científica, reportagem, recensões literárias ou moda e publicidade) para além das legendas para as muitas fotografias reproduzidas. Recorde-se que era comum o uso do pseudónimos e de textos anónimos em publicações de toda a espécie desde o final do século XIX, por motivos diversos, entrando pelo período que se convencionou designar Modernismo (Silva, 2024).

Assim sendo, Judith Teixeira, não fugindo à regra, assinou disfarçada ou anonimamente alguns textos de opinião com temas polémicos. Significativamente, aparece uma série de artigos em *Europa* que versam a indumentária feminina, acessórios de moda e, mesmo, o comportamento das mulheres em público através dos seus códigos e formas sociais de vestuário, referindo-se na revista a zona do Chiado (situada na Baixa lisboeta), como exemplo da presença de um novo tipo de mulher, a “garçonne” de inspiração e perfil marcadamente gauleses. Pelo que, poder-se-á cogitar se a revista pretendia atingir maioritariamente o público feminino e se, na prática, eram mais as mulheres que a consumiam.

Outro fator a ter em conta, no que toca ao género alvo das publicações, era uma certa dose de loucura e alguns laivos de mistério, temáticas por vezes associadas às mulheres e

predominantes nas novelas que prepassam os três números da publicação. São disso exemplo os trabalhos que Adolfo Coelho, o já citado secretário da redação da revista, que publico uas novelas, *As duas marquesas* e *Prisioneira da vida*, ilustradas respetivamente por Jorge Barradas e Eduardo Malta.

No que toca à reprodução de *clichés* (fotos de proveniências não identificadas, mas, possivelmente de origem comercial) não deixa de ser evidente o objectivo de trazer à colação uma actualidade mais ou menos próxima da esfera cultural portuguesa. Refira-se, a título de exemplo, as reproduções das obras exibidas no Salão d’Outono lisboeta de 1925 (quadros de Almada Negreiros, António Soares, Eduardo Viana, Jorge Barradas, Mário Eloy e Milly Possoz), fotos de estrelas da Sétima Arte e de vedetas do espetáculo, portuguesas e estrangeiras, e de filmes da época, em que se destacam menções ao cinema expressionista alemão, com *O fim do Duque de Ferrante* (*Herzog Ferrantes Ende*, 1922) de Paul Wegener; *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene e *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), de Fritz Lang. O derradeiro número da *Europa* incluiu também uma reportagem do famoso “Repórter X” – Reinaldo Ferreira – sobre a cinematografia alemã, peça jornalística baseada numa visita aos estúdios da EFA e em entrevistas com Karl Wolffsohn (“o maior jornalista cinematográfico da Alemanha”) e o produtor Felix Pfitzner, entre outros. Curiosamente, para além das tradicionais cinematografias norte-americana e germânica, o segundo número de *Europa* exhibe imagens do filme *Satyavan Savitri* (aqui *Savitri – Sativan*), de 1923, que terá sido a primeira coprodução internacional do cinema indiano (Silva, 2024b).

Mas é numa matéria muito em voga na época, o nú artístico, que “a sensibilidade artística e a reputação de ousadia erótica atribuídas à diretora da revista parecem encontrar eco em algumas das matérias dispersas pelos três números”. (Klobucka, s. d.)

Com o artigo intitulado “O despido no cinema” - assinado com o pseudónimo “Écran”, texto com laivos da escrita de Judith Teixeira – o seu autor tece rasgados elogios à estrela italiana do supracitado *Satyavan Savitri*, Rina de Liguoro, “erguendo orações a Brahma (...) numa oferta sublime dos seus seios perfeitos e nus como duas magnólias beijadas” e, no mesmo número 2, num outro texto baseado numa entrevista com Anna de Noailles, o entrevistador (António de Cértima) observa como a escritora francesa, “num gesto (...) que lhe empresta uma graça doentia de odalisca real, brinca agora, tendo livre a tulipa heráldica da mão esquerda, com as bagas do seu colar de pérolas que, preciosas e solertes, como princesas preversas [sic] procuram com avidez a carne nua e funda do seu busto branco de estátua sagrada”.

Segundo Fernando Curopos, o chamado baile da “Graça” causou uma enorme celeuma na altura e foi bastante noticiado em jornais, justamente durante o “período” da famigerada “Literatura de Sodoma” (1923) em Portugal. Tratou-se de um episódio singular alavancado por

alguns estudantes de escolas superiores da cidade de Lisboa que perseguiram publicações consideradas imorais (designadamente de Teixeira, Botto e Leal), na sequência de um inusitado baile – organizado por um corajoso grupo de homossexuais numa escola do bairro da Graça – reproduzindo modelos importados de Berlim e de Paris no “seio da comunidade queer” (Curopos, 2021, p. 57). Esse acontecimento parece ter sido plasmado por Teixeira na *Europa*, sob o pseudónimo de Écran, segundo sugerem Klobucka e Silva, possivelmente referindo-se à “condenação” que um certo público retrógado, preconceituoso, repressivo e politicamente engajado ditou aos que consideraram devassos (mormente artistas boémios e homossexuais masculinos e femininos). Seria muito provavelmente da lavra de Judith Teixeira aquele texto intitulado “O despido no cinema”, em que se afirma que os asnos “enchem as bocarras idiotas” com conteúdo para criticar as revistas *Casino em Paris* e *Concert Mayol*, bem como os “tolos” julgam “possível taxar a beleza pagã das cousas, aprisionam o ritmo vencedor da carne nas pautas do bom senso ou nas linhas secas e insossas duma bula, ambos porque chamam o nú, quando só os obceca o despido” (Écran, 1925, p. 16).

A matéria também refere que se encontram nos livreiros, nos palcos das revistas, da idade do *jazz* e nas decorações modernas “guinchos de côr, em fugas de luz”, não sendo, pois, o sereno e magnético “nu acadêmico”, “superior na sua divina beleza ao desejo e à excitação, mas sim o ‘despido’ sabio de contrastes, de perversidades, de incitamentos ao pecado”. Pode-se afirmar, sem exageros, que já não pode haver nu porque todos, nas almas e nos corpos, na mente e na beleza, “andam despidos, perversamente, incitadoramente despidos” (Écran, 1925, p. 15).

O certo é que a nudez – que sempre foi um vector a ter em conta no imaginário do elemento masculino que acorria aos teatros e, sobretudo, aos *cabarets*, tinha aparecido em Portugal, não com a vedata mexicana Eva Stachino – como alguns referem – mas, mais de uma década antes dela nos palcos portugueses, com outras artistas. Embora de um modo tímido, como seria de esperar, com referências jornalísticas esparsas a artistas que se afastavam dos cânones tradicionais do decoro e da decência, de contornos marcadamente conservadores e provincianos. Por volta de 1916, já a revista *ABC* tinha feito manchete com um título um pouco extravagante, para um país que, então, nem tinha uma companhia de dança em que as bailarinas se exibissem com sapatilhas de meia-ponta ou de ponta – “Uma Dançarina Descalça” e “Bailarinas descalças” - *Ilustração Portuguesa*, 3 de Janeiro de 1916, página 29.

As notícias da famosa bailarina e coreógrafa iconoclasta norte-americana, Isadora Duncan (1878–1927) – que, para além dos pés também mostrava, com um sucesso mundial, as pernas e, algumas vezes o próprio peito – já tinham chegado a Portugal pela pena do crítico nascido no Rio de Janeiro (Brasil) e radicado em Lisboa, Manoel Sousa Pinto (1880-1934). E,

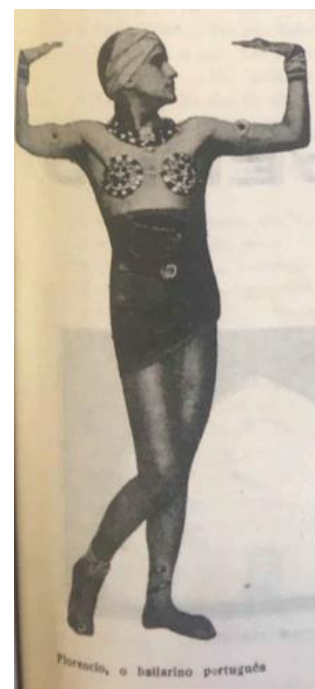
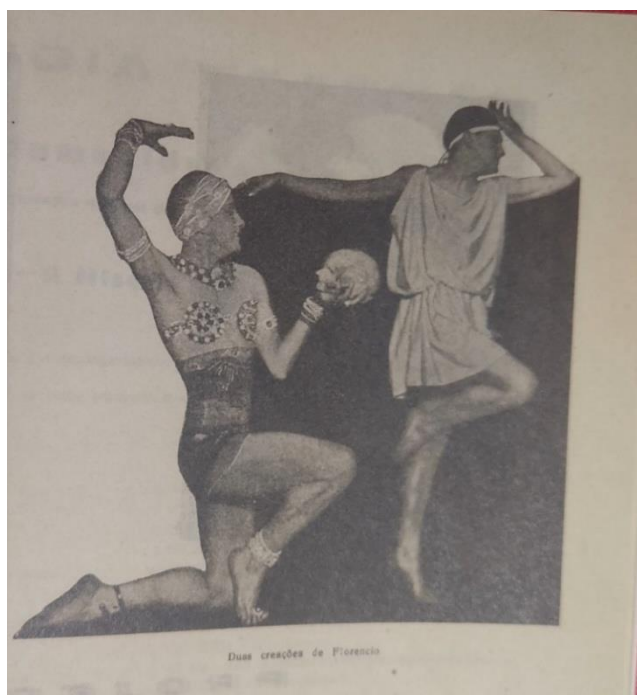
dentro de um contexto mais tradicional, as russas Vera Fokina (1886-1958) e Tamara Karsavina (1885-1978), de formação académico-clássica e estrelas dos *Ballets Russes*, também ficaram famosas, tal como Isadora, por algumas incursões num certo estilo “helénico” nas suas danças. Por volta de 1917 – ano em que a companhia de Diaghilev visitou Lisboa sem que nenhuma das duas artistas famosas atrás mencionadas, então, fizesse parte do seu elenco – já apareceu referenciado na imprensa portuguesa o chamado nu artístico, que, por vezes, contemplava a nudez integral.

Sabe-se que nos anos de 1927 e 28 a bailarina Léa Niako fez furor no Coliseu e, no ano seguinte, o artista português Bette Henriques, juntamente com a sua partenaire Ivone Barthels, apareceu na revista *ABC* (de 25 Julho 29, p. 3) e no *Notícias Ilustrado* (de 2 de Agosto de 1931, p. 24), com o título “Um bailarino português em Nova Iorque e a sua partenaire” (nu artístico).

Na verdade, quando a bailarina alemã Ruth Asvin chegou a Lisboa – em 1931 – onde a moda dos *cabarets* literários europeus nunca foi uma realidade, já os loucos “anos 20” estavam em declínio. A boémia, o jogo, a prostituição e as drogas (sobretudo a cocaína) que eram frequentemente mencionados nas notícias dos jornais da época, serviram de argumentação para as autoridades associadas à Ditadura Militar começarem – por volta de 1927 – a encerrar os populares clubes nocturnos lisboetas. Quase todos – o Bristol, o Monumental, o Clube dos Patos e o velho Maxim’s – se situavam na zona do Coliseu e na área dos Restauradores. O mais conhecido e popular seria o Bristol, que foi o primeiro a fechar no ano de 1927. E o último a encerrar foi o Maxim’s, em 1933.

Não havendo, durante décadas, “um verdadeiro mercado para a dança nos teatros de Lisboa” (que não eram muitos em quantidade e, praticamente, viviam do espectáculo de revista), o primeiro entre eles, inicialmente, “chamado Real e depois Nacional, o S. Carlos, esteve encerrado para obras entre 1935 e 1940; e não havendo casas de diversão nocturna com o nível artístico a que certas bailarinas de formação clássica aspiravam e estavam habituadas”. (Laginha, 2024, p. 77-78). Segundo palavras de Ruth Asvin, é de crer que não havia muito por onde escolher. E, no caso particular dos artistas portugueses, esforçavam-se por imitar, o melhor que podiam, os estrangeiros que lhes serviam de modelo.

A dança na Revista *Europa*



Figuras 6 e 7: Francis Graça, in *Europa, Magazine Mensal*, número 1, p. 41¹³.

No número intercalar de *Europa*, Mário Novais (1899-1967), o autor de muitas das imagens que aparecem na revista, por seu turno – com os seus magníficos *clichés* alvo de recentes exposições em instituições portuguesas –, agigantou a figura de “Florêncio, o bailarino português” (conforme legenda na secção de Teatro do número 1 de *Europa*).

Francisco Florêncio Graça (1904–1980), como nome artístico de Francis Graça, foi um dos pioneiros da dança teatral portuguesa do século XX e aparece em três fotos com os figurinos com que, semanas mais tarde, causaria escândalo na sua estreia em Lisboa com o *Teatro Novo*, de António Ferro, no dia 2 de junho de 1925, no “foyer” do Salão Tivoli, adaptado a sala de espectáculos. Considerado nesse tempo uma iniciativa arrojada levada a cabo por um grupo de intelectuais liderados por Ferro, a ideia de Teatro Novo suscitou alguma polémica nos jornais e acaloradas discussões nos “centros literários”, tertúlias, cafés e espaços afins. O jovem, e então desconhecido, bailarino apareceu em cartaz com o nome de Florêncio e, segundo o texto de um discurso de António Ferro na estreia do *Grupo de Bailados Portugueses Verde Gaio*, no Teatro da Trindade, mais tarde em 1940, “Francis foi algumas vezes assobiado e vaiado, não pela sua arte, que todos reconheciam, mas pela simples impertinência de pretender seguir, em Portugal

¹³ Note-se que Francis apareceu vestido (duas vezes) com um fato de inspiração oriental, mas marcadamente andrógino, muito ao “estilo” dos utilizados pelos *Ballets Russes*. Já na foto da direita o estilo do traje remete-nos para a tradição grega, mormente para as túnicas bastante vulgarizadas na Europa por Isadora Duncan nos primórdios do século XX.

a carreira de bailarino". (Ferro, 1940, programa do Verde Gaio para o Teatro da Trindade em Lisboa).

Seguidamente o artista trabalhou em companhias de revista, durante os anos mil novecentos e vinte e mil novecentos e trinta, designadamente no Éden Teatro (1927), no Avenida – ao lado da conhecida actriz e bailarina Luisa Satanela – e no Politeama tendo, então, interpretado um número de sucesso intitulado "O Fado" (1932). Terá dançado em quase todos os teatros de Lisboa e do Porto e em muitos de cidades de província, possivelmente, contribuindo bastante para o êxito dos espectáculos em que participou. Na ausência de uma companhia profissional no País e de estabelecimentos de ensino de dança com intuitos profissionalizantes já em pleno primeiro quartel do século XX, adicionalmente ao facto de que a profissão de bailarino, por tradição, era exercida no nosso país quase sempre por artistas estrangeiros, uma presença como a de Francis não era comum numa Lisboa em que as experiências terpsicoreanas de Almada – escassos meses após a conturbada apresentação dos *Ballets Russes* em Lisboa em 1918 – não foram consequentes e o único teatro lírico existente, o S. Carlos só abria esporadicamente para espectáculos isolados e consumidos por um diminuto número de indivíduos pertencentes a um alto extracto social. No qual se cruzavam, naturalmente, aristocratas saudosos dos tempos de glória – antes da implantação da república – e artistas de diversas áreas em busca de novas experiências, tentando acertar o passo por uma Europa bem distante em matéria de eventos artísticos. Facilmente se compreende que uma figura masculina encarnando o papel de *danseur*, ainda que como fenómeno citadino e especificamente lisboeta, não poderia ter sido bem “aceite” na época. Por tal, poder-se-á inferir que uma certa homofobia, desde logo, pairou sobre a figura de Francis, aliás, expectável num país sem grandes recursos, fechado e irremediavelmente conservador.

Tal como foi assinalado, o intrépido artista fez a sua estreia em Lisboa aos 23 anos quando era completamente desconhecido e "foi a verdadeira novidade da noite porque nunca se tinha apresentado em público" (Almeida *apud* Santos, 1999, p. 14). Porém, nas aparições seguintes, terá sido recebido "com vaias e dichotes amaralvados já que consideravam insuportável ver um homem dançar" (Santos, 1999, p. 14). “Depois do traumatizante escândalo do Teatro Novo, a conselho da mãe, (Francis) passou uma temporada em Paris”, onde contactou com artistas e algumas companhias de dança. Porém, não só não parece ter estudado a fundo a técnica mais sólida da época, a de dança académico-clássica, nem se terá interessado pelo “music-hall” de alta classe, tão em moda na cidade-luz. De regresso a Lisboa, estreou-se no Éden Teatro, em Setembro de 1926, na revista *Cabaz de Morangos*, com o nome de Francis, num “Nu Artístico” (Santos, 1999, p. 17). Para evitar mais melindres, não só começou a usar publicamente um nome algo afrancesado como se exibia em palco de mascarilha, o que não era, exactamente,

uma condição artística divorciada de fortes constrangimentos. De seguida o artista trabalhou em várias companhias de revista, designadamente no Éden Teatro (1927), no Teatro Avenida – ao lado da conhecida actriz e bailarina Luísa Satanela – e no Politeama, tendo, aí, interpretado um número de relevo intitulado *O fado* (1932). A sua primeira parceira de palco terá sido Lubélia Stichini (irmã da actriz Ilda Stichini) quando ela tinha apenas 14 anos, e Francis foi aparecendo, seguidamente, ao lado de algumas bailarinas e actrizes afamadas na revista, até conhecer Ruth Walden¹⁴ (1910-1990) em 1931, durante a preparação de revista *Ai, lá!*, no Teatro Avenida. Com ela formaria, durante mais de três décadas, a primeira grande parceria da dança portuguesa.

A segunda fase da sua carreira de bailarino iniciou-se com a realização de um recital de "bailados portugueses" no Teatro Politeama, acompanhado por Ruth Walden com quem continuou a dançar regularmente até à fundação do *Verde Gaio*. A estilização das danças portuguesas que Francis – com a colaboração da sua *partenaire* habitual a partir do início dos anos 30, Ruth Walden –, vinha fazendo no teatro de revista, quer em Portugal quer no Brasil, começou por servir de base ao repertório do novo grupo, em cujo espectáculo inaugural se juntaram mais 12 bailarinos preparados em poucos meses pelo próprio Francis. O recital realizou-se no Teatro da Trindade, em 1939, com danças de todas as províncias portuguesas e músicas de António Melo e Frederico de Freitas (entre outros compositores).

Foi primeiro bailarino e coreógrafo principal do *Verde Gaio* durante seis anos (40-46), depois voltou ao teatro de revista, no Parque Mayer em Lisboa, e daí partiu para o Brasil, onde permaneceu quase dois anos tendo, então, empareirado com algumas bailarinas brasileiras conhecidas, como Madeleine Rosay.

Regressado definitivamente a Portugal retomou a sua actividade, como director artístico, coreógrafo e primeiro bailarino do *Verde Gaio*, tendo em 1948 coreografado a sua última obra para o grupo, "Nazaré", sobre música de Frederico de Freitas.

No Verão do ano seguinte apresentou a companhia em Paris, no *Théâtre des Champs Elysées*, tendo Francis, a partir daí, se afastado progressivamente do grupo que, entretanto, tomara um rumo mais "clássico".

À mingua de trabalho na capital Francis estabeleceu-se no Porto em 1964, a fim de leccionar na Academia Parnaso, regressando a Lisboa quatro anos depois para coreografar "Encruzilhada" (sobre uma partitura de Joly Braga Santos com cenários e figurinos do pintor Artur Casais) para o Grupo Gulbenkian de Bailado, futuro Ballet Gulbenkian, antes de se retirar definitivamente da vida artística, já fisicamente debilitado.

¹⁴ Nome artístico da bailarina alemã Hildegard Engelmann, nascida em Magdeburgo, na Alemanha Oriental, em 1910.

É de notar que tanto Almada Negreiros como Francis Graça se fizeram fotografar, o primeiro sem roupa e o segundo seminú, em datas indeterminadas, conforme se pode testemunhar, respectivamente nas páginas 49 e 97, da obra *Os Ballets Russes em Portugal*, de António Laginha, assim como a bailarina e professora Ruth Asvin (1897– 1988) em 1934, com o corpo pintado a ouro, na página 75 da obra *A Fabulosa Madame Ruth* (Editora Caleidoscópio, 2018) do mesmo autor.

O segundo e conhecido bailarino português a ter honras de fotografia na revista *Europa* foi Bette Henriques, também conhecido por Bill Bailey e (muito mais tarde nos Estados Unidos da América) Bill Henriques.

Viriato Cezar Bette Xavier Henriques nascido em Lisboa, presumivelmente a 22 de Março de 1897 e falecido em Bensalem (PA - USA) a 12 de Janeiro de 1969, foi um bailarino, professor de dança, coreógrafo e actor que deixou o país por volta dos 33 anos e nunca mais pisou solo pátrio.

Uns cinco anos antes da estreia de Francis Graça e umas duas décadas antes do regresso a Portugal de outro bailarino português que se apresentou no estrangeiro, Valentim de Barros, Viriato nascido em Lisboa, em data incerta, era, nas suas palavras, de ascendência “aristocrática” e “família burguesa com laços à família real”.

Viriato terá estudado dança em Inglaterra e na África do Sul antes de se estabelecer em Lisboa, onde ensinou danças de salão no Lisboa Ginásio Club (ver foto abaixo). Também fez o circuito dos teatros de revista, mas ficou conhecido de mais público, sobretudo, por se fotografar com bailarinas estrangeiras seminuas com as quais dançou em Portugal e além fronteiras.

No ano anterior à publicação da *Europa*, o artista português, com um nome artístico inglesado, Bill Bailey, apareceu no Teatro Éden, integrado na Companhia de Sacha Morgowa formada por “bailarinas russas, francesas, belgas e austríacas”. Os espectáculos do grupo (cinco) forma refrenciados por António Ferro no *Diário de Notícias* de 28 de Agosto de 1924, e, segundo a imprensa da época, os bailarinos Ori Loraine e Bill Bayley permanceram em Lisboa depois da companhia abandonar Portugal a caminho da América do Sul – para “integraram o elenco da revista seguinte, “Sorte Grande” (Dançaram em Lisboa, 1900-1994, Sasportes, Coelho e Assis, Lisboa, p. 31).

Bette Henriques, antes e depois, viajou bastante pela Europa, África e Américas, consorciou-se várias vezes com bailarinas estrangeiras e, durante décadas, teve uma vida errática por vários países. Estabeleceu-se no “Novo Mundo” e, como artista multifacetado que era, enviou dos Estados Unidos da América do Norte fotografias para revistas portuguesas

testemunhando que chegou a coreógrafo de espectáculos em casinos pertencentes ao famoso *gangster* Al Capone.

Uma vez que não mais regressou a solo pátrio, Billl Henriques continua sendo uma personagem algo lendária e bastante desconhecida de estudiosos e artistas portugueses.



Figura 8: *Europa. Magazine Mensal*, número 2, p. 49.



Figura 9: Bette Henriques, Lisboa, 1924 - Arquivado Centro de Dança de Oeiras

Deve também mencionar-se, ainda que *à vol d'oiseau* e mesmo sem honras de foto na *Europa*, o nome do bailarino Valentim de Barros (1915/6–1986), tristemente célebre por ter tido uma vida sempre no “fio da navalha”, particularmente trágica até ao fim dos seus dias e, artisticamente, algo inconsequente. Tendo começado a dançar em Portugal (onde foi aluno de Ruth Asvin) por volta de 1930 – por conseguinte cinco anos após a publicação de *Europa* – passado uns poucos anos, e após ter participado em alguns espectáculos na capital, partiu para o estrangeiro. Dançou em Espanha e, sobretudo, na Alemanha, onde assegurou ter chegado a dançar para a elite alemã em “festas nazis” (por volta de 1937). Sabe-se que em 1936 fugiu para Espanha e daí para a Alemanha, passando pela França e Itália. Depois de ter dançado em várias cidades alemãs, designadamente no Ballet de Estugarda, regressou a Portugal em finais de 1939. No verão do ano seguinte dançou com a sua professora na Exposição do Mundo Português, muito possivelmente no mês de Julho. E esse terá sido o seu “canto do cisne” nos palcos.

Já Bette Henriques, cujas ligações ao mundo da dança portuguesa se situava a um nível mais ligado ao entretenimento, designadamente o *vaudeville* e o cinema, fez um caminho inverso, tendo deixado o seu país para trás, com outro tipo de motivações e ambições. Depois de correr Mundo acabou por fazer carreira, constituir família e falecer nos Estados Unidos da América, encerrando um percurso errático e algo acidentado e deixando uma família com linhagem nas artes do palco, designadamente, em casinos.

É certo que Valentim, praticamente não dançou em terras lusas, e, de regresso a Lisboa, a sua sanidade mental caiu a pique, tendo sido internado num hospício (Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda) onde viria a morrer depois de mais de quatro décadas de sofrimento e de grande miséria mental e social. Já Francis, segundo o seu testemunho, asseverou que os seus pais tinham desejado que se tivesse tornado músico profissional, mas a sua vocação para o teatro e, sobretudo, para a dança, foi sempre mais forte. Teve aulas de música no Conservatório de Lisboa e alguma formação em dança clássica com uma professora russa, também na capital, já depois de debutar profissionalmente como bailarino.

Porém, tal como a maioria dos seus contemporâneos (portugueses) em matéria de dança, Francis foi, acima de tudo um autodidacta e a sua ligação inicial ao teatro ligeiro parece ter-se revelado de grande importância nos anos vindouros como bailarino mas, sobretudo, na qualidade de coreógrafo.

Bette Henriques, que teve uma esmerada educação em Portugal, Inglaterra e África do Sul, encarnava um tipo de artista mais aceite pela sociedade, já que, por um lado, era uma espécie de “Fred Astaire português”, exímio nas “danças de salão”, e, por outro, usava os seus talentos de galã (através da elegância, sedução e *sex appeal*) para partilhar o palco com mulheres escultóricas que vinham do estrangeiro e se apresentavam com pouca ou nenhuma

roupa, para gáudio da população de ambos os sexos que acorria aos locais de diversão. Numa sociedade ainda com alguns contornos de ruralidade, Bette Henriques – o “bailarino aristocrata” – era audacioso ao apresentar-se ao lado de mulheres semi-nuas colaborando no chamado “nu artístico”, para além de ser criativo e empreendedor. Encarnava, assim, a imagem do artista cosmopolita com nome estrangeiro e que, para quem não o conhecia, passava como importação estrangeira. Quando aparecia nas salas de cinema (nos entre-actos das peças de teatro e nos intervalos dos filmes) era fácil imaginar que incendiava a imaginação de homens e mulheres, sedentos por experiências visuais e eróticas.

A trajectória destes três homens que dançaram em Portugal e no estrangeiro, como se pode concluir, foi diversa e bastante singular. Muito provavelmente Viriato e Francis ter-se-ão conhecido em Lisboa (não se confirmou se chegaram a participar ambos em alguma revista) quando estavam no início das respectivas carreiras. Já Valentim era um miúdo quando Bette Henriques deixou Portugal em 1929, e provavelmente terá conhecido Francis só em meados dos anos 30, tendo fugido de Portugal seis anos depois. A partir de 1940, de volta a Lisboa, pode ter contactado com Francis – que se tornara numa estrela à frente do *Verde Gaio* – mas, artisticamente, as suas ligações ter-se-ão mantido apenas com Ruth Asvin que, por sinal, chegou a dançar com Francis em alguns recitais em Lisboa, no anos de 1942.

Tal como atrás se mencionou, ao contrário de Viriato que nunca mais pisou solo pátrio, Valentim regressou a definitivamente a Lisboa em 1939 e Francis saiu e voltou a Portugal diversas vezes tendo ambos falecido na capital portuguesa, respectivamente em 1980 e 86.

Francis, Bette e Valentim, cada uma à sua maneira, representaram um pouco dos Anos Loucos na Dança em Portugal retratados na revista *Europa*, num período – que como era hábito – se revelou algo tardio relativamente aos movimentos artísticos homónimos na Europa central. E, numa época em que o elemento masculino não era particularmente bem visto na Dança, os dois primeiros foram um caso de persistência e de sucesso na sua arte.

Por casualidade, presume-se – mas também poderá ter sido por um certo conhecimento¹⁵ da directora –, que *Europa* (num mesmo número) juntou dois dos nomes da época mais importantes da dança portuguesa, Francis e Bette, mas nenhuma bailarina lusa. Ainda que a revista de Judith Teixeira tivesse como propósito criar algumas pontes – ou mesmo atingir alguma “proximidade” – com o universo feminino.

Apesar de nos anos 1920 a arte da dança ter adquirido uma certa importância na vida cotidiana da moderna Lisboa boémia, a vertente teatral era muito centrada nos cabarés e

¹⁵ Note-se que Judith Teixeira não só vivia no centro da capital (na Av. António Augusto de Aguiar), como frequentava os teatros lisboetas e, muito provavelmente, também participava activamente na vida boémia de Lisboa.

teatros de revista alimentados por bailarinas estrangeiras, com predominância das espanholas, de qualidade, por vezes, algo duvidosa.

Entre 1919 exibiram-se em Lisboa a conhecida Anna Pavlova e a sua trupe (constituída por um partenaire, Alexandre Volinine, e um grupo constituído essencialmente por bailarinas inglesas) no S. Carlos. Depois um reduzido grupo de bailarinos russos incluídos na programação de ópera, também no São Carlos (1923); a bailarina de flamenco espanhola Lolita Astolfi,¹⁶ no Teatro São Luiz (também em 1923); a já citada Companhia de Sacha Morgowa no Éden Teatro (1924); um conjunto de variedades no Salão Foz (1924) e um concerto a solo da jovem bailarina belga Felyne Verbist, no Teatro São Luiz (também em 1924).

No ano de 1925 – o da publicação da *Europa* – os espectáculos mais expressivos de dança teatral foram oferecidos por um pequeno grupo de bailarinos da Ópera de Paris, incluídos na programação de ópera do Teatro de S. Carlos (início do ano); por Encarnación Lopez, a brilhante Argentinita (Buenos Aires, 1898- Nova Iorque, 1945) bailarina, coreógrafa e cantora de flamenco, no Teatro São Luiz; pelo grupo de bailarinos ingleses Topsy-Turvi, no Coliseu dos Recreios e pelos Bailados Russos Eltsoff, no Éden Teatro, de 11 a 30 de Abril.

Estes terão sido, pois, os espectáculos de dança de maior gabarito a que Judith Teixeira poderá ter assistido nos teatros de Lisboa, para além de incursões no mundo do “vaudeville”. O facto de não se registar a presença de bailarinas portuguesas profissionais nas escolhas de Judith nas páginas da *Europa*, não é de estranhar. A tal situação não será alheio do facto de, então, não existirem Lisboa uma escola de dança académico-clássica minimamente apetrechada para fornecer artistas ao mercado, e as mulheres portuguesas não se exporem em palcos de “entretenimento suspeito”. Deste modo, é muito provável que não houvesse nenhuma bailarina portuguesa de gabarito nacional ou internacional na altura em que Judith Teixeira lançou a *Europa*, já que a única que mais tarde aparece em revistas e postais, quase sempre vestida de espanhola, é Ivette Beller. Trata-se do nome artístico de Maria Amélia da Fonseca Lebre – tal como Judith nascida em Viseu, mas 13 anos mais tarde¹⁷ – que terá começado a dançar apenas depois do seu divórcio em 1931, tendo, posteriormente, feito carreira em França como actriz.¹⁸ Infelizmente não se encontraram registos que atestem que, em Viseu ou Lisboa, à luz do dia ou da noite, ambas se tivessem conhecido pessoalmente.

¹⁶O único crítico de dança da época, Manoel de Sousa Pinto, escreveu na sua obra *Danças e Bailados* (1924) um longo texto dedicado à bailarina espanhola Lolita Astolfi (104-1938)”.
¹⁷Judith Teixeira e Ivette Beller (Maria Amélia da Fonseca Lebre) eram ambas naturais da freguesia Ocidental da Sé, Viseu, nascidas respectivamente a 25 de Janeiro de 1880 e em dia e mês desconhecidos do ano de 1903.

¹⁸Ao contrário de Bill Bailey, cuja vida no estrangeiro está minimamente documentada, a trajetória artística de Ivette Beller ainda está por traçar.

Por razões que facilmente se entendem (não fosse a proximidade geográfica a mais forte e óbvia de todas elas) as professoras da época mais conhecidas na capital portuguesa eram duas madrilenhas: Encarnación Fernández (1875-1939)¹⁹, no ensino público, o Conservatório Nacional, e Madame Britton (1880-1964?), no ensino privado, que se dedicavam, prioritariamente, à “educação artística” de meninas da alta sociedade.

Carmen Pombo conhecida no meio cultural lisboeta como Madame Britton – nome artístico que adoptou ao inglesar o nome do seu marido António Júlio de Brito – foi uma coreógrafa e pedagoga de cultura física feminina, ensinando uma mistura de ginástica rítmica, dança espanhola e bailado clássico, tendo desenvolvido a sua atividade em Joanesburgo e, quiçá, Londres, até abrir em Lisboa uma escola de dança na Av. António Augusto de Aguiar em 1924 (perto do palacete de Judith) à qual chamou Escola da Arte de Representar. Durante quatro décadas ensinou raparigas das classes privilegiadas de Lisboa e arredores, tendo sido professora das filhas dos Condes de Barcelona, então refugiados no Estoril. No seu fantasioso livro de memórias, intitulado *Páginas da Minha Vida*, numa edição de autor impressa nas Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos), provavelmente em 1964, Madame Britton sintetiza num parágrafo a realidade da sua vida:

Eis portanto esta mulher, senhora de esmerada educação, que almejando romper o lugar subalterno do casamento com um "herói" da nação foi capaz de enfrentar a rutura matrimonial, para dançar no contexto claustrofóbico de uma sociedade de homens em que só a ditadura política lhe parecia viável (Britton, 1964, p. 70).

A ascensão da “notariedade” e “qualidade” da dança em terras lusas, de algum modo, também se deveu ao entusiasmo e aos trabalhos académicos do luso-brasileiro Manoel de Sousa Pinto, que em 1914 publicou *Magas e Histrões* (Livrarias Aillaud e Bertrand, Paris, Lisboa e Rio de Janeiro) e, dez anos depois, *Danças e Bailados* (edições Portugália).

Voltando à revista *Europa*, Judith Teixeira, por assim dizer, selecionava para as suas publicações textos e imagens de autores que ela considerava importantes, na altura, e que conseguiam transmitir uma vanguarda progressista e o “espírito europeu” muito em voga nos anos 1920 numa tentativa de “se contrapor à sociedade burguesa tradicional, que ela via como atrasada para o desenvolvimento de Portugal” (Silva, 2021, p. 360).

Para completar a galeria de artistas da dança selecionados por Judith, para além dos mencionados, contabilizam-se duas estrelas da dança internacionais de primeira grandeza: Anna

¹⁹ Encarnación Fernández foi a professora de dança contratada em 1913 para a (nova) Escola de Arte de Representar (no Conservatório Nacional em Lisboa), cargo que ocupou até à sua morte.

Pavlova, abraçada a Charlie Chaplin – ver foto em baixo – e Ruth Page (numa pose de cena), para além de fotos de dois casais (os bailarinos exóticos Edmonde Guy e Ernest von Durer e no tango argentino o famoso actor-bailarino Rudolfo Valentino²⁰ – criador dos Quatro Cavaleiros do Apocalipse (filme) – tendo com *partenaire* uma bailarina não identificada.

A ultima foto do conjunto reporta-se à já assinalada exuberante e glamourosa bailarina exótica, Edmonde Guy.



Figura 10: A foto acima – publicada na *Europa. Magazine Mensal*, número 2, p. 49 - consubstancia duas prersumíveis “paixões” de Judith Teixeira, o cinema e a dança, nas pessoas de dois dos maiores vultos das artes do século XX: Chaplin e Pavlova.

Anna Pavlova (à direita na foto) foi uma bailarina formada na escola imperial russa e estrela do Teatro Mariinski de S. Petersburgo, que esteve incluída na temporada inaugural dos *Ballets Russes*, em 1909, em Paris, o que lhe abriu ainda mais portas da fama. Pavlova

²⁰ Rudolfo Valentino (1895-1926), mais cohecido no mundo do cinema do que, propriamente, no universo da dança, era uma estrela italiana que fez furor em Hollywood.

desligou-se, primeiro do Mariinski e depois da companhia de Diaghilev, para criar a sua própria trupe. Com ela viajou por todo o mundo, levando a dança clássica a lugares onde as pessoas nunca tinham, sequer, assistido a um espectáculo desse tipo. A sua interpretação do solo *A Morte do Cisne*, criado para si por Mikhail Fokine em 1907, ficou como um marco de interpretação e do movimento expressivo que o bailado clássico pode oferecer. A vinda a Portugal da companhia de Anna Pavlova, em 1919, surgiu após uma digressão aos Estados Unidos, durante os anos da guerra. O conjunto era formado maioritariamente por bailarinas inglesas, mas contava também com alguns elementos russos que haviam integrado os *Ballets Russes*. Segundo a imprensa da época “Excedeu toda a nossa expectativa a apresentação da companhia de bailes da genial artista Anna Pavlova, que anteontem se estreou no São Carlos”.²¹



RUTH PAGE, a admirável bailarina inglesa que se exhibe no Alhambra de Londres

Figura 11: *Europa. Magazine Mensal*, número 1, p. 40.

Estranhamente Judith foi buscar uma foto de Ruth Page (1899-1991), rotulando erroneamente de inglesa uma artista norte-americana que nasceu em Indianápolis e faleceu em Chicago. Ruth começou a dançar no grupo de Anna Pavlova em 1918, durante uma digressão pela América do Sul. Posteriormente dançou em Chicago e em Londres, em 1920. Tanto quanto se sabe, no ano intermédio, não se terá apresentado em Lisboa, uma vez que na obra *Teatro de*

²¹ Informação contida em *O Século*, de 22 de Novembro de 1919.

São Carlos, Dois Séculos de História, publicado em 1999, por um antigo director do mais famoso teatro português, Mário Moreau, o seu nome não aparece listado no elenco da companhia *Anna Pavlowa e o seu Ballet Russo*. Na temporada de 1923-24, Ruth foi a bailarina principal da Music Box Revue e, em 1925, integrou os *Ballets Russes*. Após uma segunda digressão pela América do Sul, entrou para o Metropolitan Opera Ballet, de Nova Iorque, tendo permanecido na companhia de 1926 a 1928. Entre 1929 e 1933 foi primeira bailarina e professora de bailado na Ópera de Verão de Chicago, para a qual criou suas primeiras coreografias. Depois de trabalhar com o famoso bailarino alemão Harald Kreutzberg (entre 1932 e 1934) tornou-se primeira bailarina e professora de Ballet da Ópera de Chicago (1934-1937). No ano de 1938, Page fundou a Page Stone Ballet Company, com Bentley Stone, com a qual realizou inúmeras viagens, incluindo uma a Paris em 1950. Nos anos seguintes Ruth trabalhou na Chicago Lyric Opera e no seu *Chicago Ballet*, para o qual concebeu várias coreografias, tendo ficado conhecida como a “mãe” do bailado em Chicago e, por isso, considerada uma das mais famosas obreiras da dança norte-americana.



Figura 12: *Europa. Magazine Mensal*, número 1, p. 47.



Figura 13: *Europa. Magazine Mensal*, número 1, p. 41.

Rudolfo Valentino, o ídolo do tango que consubstanciava na sua trajectória artística o cinema e dança.



Figura 14: *Europa. Magazine Mensal*, número 1.

O segundo número do magazine (maio de 1925) começava por destacar na primeira página um retrato com a seguinte legenda: “Lya de Patty uma das mais belas atrizes do cinema”. Trata-se de uma foto algo “desgarrada” – seguida de um poema de Boris H. Knitcha , *A morte de Arlequim*. Este número intermédio deu particular destaque à Sétima Arte, aparecendo a dança como correlativo às artes fílmicas, ao teatro e ao entretenimento em geral.

Para além do texto já referenciado, “O nu no cinema”, as escolhas fotográficas de Judith Teixeira recaíram em duas bailarinas, hoje, praticamente desconhecidas: Mado Menty e Ruskaya.



Figura 15: Mado Menty, bailarina exótica da Ópera Cómica de Paris
Europa. Magazine Mensal, número 2, p. 47.



Figura 16: A bailarina Ruskaya, do Teatro d'Arte de Roma.
Europa. Magazine Mensal, número 2, p. 47.

Na última edição de Europa o decréscimo do interesse pela dança é visível já que apenas aparecem duas artistas espanholas do canto, sendo que uma é de La Goya, uma “tonadillera” (cantora de “tonadillas”)²² e outra de mais duas cantoras (“cupletistas”), Laura e Victoria Pinillos.



Figura 17: La Goya²³, interessante “tonadillera”
Europa. Magazine Mensal, número 3.

²² “Tonadilla e cuplé eram um género musical ligeiro e popular tipicamente espanhol que podiam ou não juntar também alguma dança”.

²³ Aurora Purificación Mañanós Jauffret (1891-1950) conhecida, por La Goya.



Figura 18: Laura e Victoria Pinillos, duas das mais belas artistas do *couplé*
Europa, Magazine Mensal, número 3, p. 51.



Figura 19: *Europa, Magazine Mensal*, número 3.

Como epílogo do pequeno nicho de dança nas páginas do magazine, surge um *fait divers* algo inusitado: um *chiché* em que uma mulher (bailarina ?) aparece a ser pintada nas costas, sem movimento nem particular interesse visual. O que, em certos aspectos, leva a concluir que

a ideia de dança/ movimento era um conceito algo ambíguo em termos de fotografia para a escritora da “carne nua”.

A dança na poesia de Judith Teixeira

Nas referências esparsas à arte de dançar na obra poética de Judith Teixeira poderá detectar-se, ainda que em subtexto, a magia do encanto, da sedução e do desejo. Não sem que a autora, por vezes, até acrescente alguns laivos de movimento à sua poesia.

No poema “A Cor dos Sonhos” encontramos a dança não apenas como mote para uma intenção *voyeur*, mas também uma actividade de cariz exibicionista:

Só ontem surpreendi
a cor dos sons.
Enquanto eu dançava,
leve, grácil, turbada e radiosa,
na tua face gloriosa
acendiam -se flamas dos mais vivos tons. (Teixeira, 2015, p. 143)

O cenário propício à liberação dos desejos advém com uma música com “notas tão ardentes / ardentes como flavas abelhas”. Assim, a dança serve um propósito e pode traduzir-se como uma espécie de representação da liberdade feminina. Ao notar o desejo que despertou, a mulher que dança deixa-se envolver na atmosfera do *flirt* e da consumação carnal dos enamorados, encontro fomentado pela dança que serviu de mote para a percepção do despertar erótico: “da minha alcova, / as minhas mãos trémulas e nuas, / perdidamente presas às tuas ... / luarentas e alongadas” (Teixeira, 2015, p. 144).

Outro poema emblemático na poesia de Judith Teixeira, com a indicação que foi escrito em Sevilha em 1922, e que foi publicado no ano seguinte na obra *Decadência*, intitula-se “A Cigana”. Tal confirma uma viagem da autora a Espanha e a visita ao típico bairro sevilhano de Triana, onde as ciganas “nascem à mil”.²⁴ Assim, de uma experiência empírica e ardente surge esse poema que descreve uma mulher com olhar e boca de felino e que na “cinta esguia e alta”, possui “gestos coleantes” e “ondulações provocantes / dançando à luz da ribalta” (Teixeira, 2015, p. 57), impelindo desejo e curiosidade, essa “estranha bizzaria”, em saber mais sobre a vida dessa cigana que lhe conta o destino trágico em sua vida:

²⁴ Expressão utilizada pela autora no poema mencionado, “A Cigana”, acentuando a forte presença da raça calé em Triana.

Numa noite de tormenta,
mais sombrio, o olhar bistrado,
contou-me a história cruenta
do seu ser destrambelhado.

O desejo, o mau intento,
por certo loiro arlequim,
pervertido adolescente...
– e da sua posse enfim (Teixeira, 2015, p. 57).

É, pois, através da dança que a autora tentou despertar a curiosidade em conhecer a vida dessa mulher, e mostrar que lhe cobiça o desejo. O eu lírico compadece-se dessa “anomalia brutal / desse amor tão singular”, desejando que os dentes felinos dessa mulher gravem no seu corpo, numa relação vampiresca, a consumação carnal que lhe desperta horrores e tremores:

Tremem meus nervos doentes...
Não repelem a visão,
sentindo os agudos dentes
virem morder-me inclementes,
numa infernal perversão! (Teixeira, 2015, p. 58).

Noutro poema intitulado “A Mulher do Vestido Encarnado”, a autora refere uma prostituta que recebe prata (dinheiro ignóbil) em noites de música e farra: “Ameigam teu corpo airoso requebros sensuais,” revelando que o seu corpo é vendido a prata suja em noites de guitarrada.

Nesse sentido, observa-se que na escrita poética de Judith Teixeira a cigana, a bailarina clássica e a prostituta têm em comum um mesmo traço: “vestidas de vermelho, traduzem a ideia de sedução feminina via atração física entre quem observa e quem expõe o próprio corpo, tal uma Salomé sedutora.” (Silva, 2022, p. 7).

Já em “O Tango”, a poetisa recorre a uma dança muito popularizada nos salões e clubes lisboetas na década de 1920, para apresentar um sujeito poético que observa um casal que “enlaçados fortemente / deslizam pela sala, / Ele sorri, ela não fala”. Observa-se os “peitos unidos”, os “requebros sensuais”, afirmando que através da dança se percebe alguma falta de sintonia entre o casal: “Os corpos e os sentidos/ nos movimentos desiguais – / ela enrolava-se toda nos vestidos!” (Teixeira, 2015, p. 227). E apesar das bocas que se recortam num beijo, quando a “orquestra emudece”, ela “tem o ar frio e recatado /de quem não entendeu / aquilo que prometeu” (Teixeira, 2015, p. 227), deixando a entender um certo estado de apatia (ou negação) durante ao ato de dançar.

O tango serve, assim, para representar uma situação porventura trágica de um casal no qual apenas o homem se mostra enamorado. Por fim, refira-se que Cláudia Pazos Alonso associa

O Tango a um dado biográfico importante de um escritor espanhol que conheceria Judith Teixeira e que talvez a tivesse influenciado na escrita desse poema, que foi escrito no Estoril, onde Judith Teixeira com frequência ia passar férias. A chamada Linha do Estoril ainda hoje é uma espécie de subúrbio lisboeta chique, considerado uma espécie de Riviera portuguesa. Isso porque Gomes de la Serna e a sua companheira, a escritora espanhola Carmen de Burgos, tinham ali uma casa. O tema argentino contribui ainda mais para a probabilidade desta hipótese (Alonso, 2015, p. 210).

Também as danças populares associada às festas do mês de junho aparecem nos versos *judithianos*. Em “S. João” pode ler-se: “Noite de festa. Belas raparigas / dançam de roda. Mastros enfeitados / balões, multidão, cor, luz e cantigas / E os pares rodopiam enlaçados.” (Teixeira, 2015, p. 230). Esses versos datam de 1922 e aparecem com uma dedicatória, que foi rasurada no caderno *Versos*, que refere: “Quadro regional do artista algarvio Carlos Porfírio”,²⁵ importante artista que representou na sua obra alguns traços culturais portugueses.

Considerações finais

Passados cem anos da publicação de *Europa – Magazine Mensal* (Abril, Maio e Junho de 1925), verifica-se que a dança representava uma forte componente na vida de certas pessoas que viveram os emblemáticos Anos Vinte, expressando uma maneira de ver a vida, acelerada e libertária, que tinha o entretenimento como uma espécie de urgência e paliativo.

Em resumo, tratava-se de uma sociedade burguesa que queria refazer-se dos anos difíceis da Primeira Guerra Mundial, “não fossem os dias esvanecer-se em novos conflitos, corporizavam-se nos salões e clubes e cabarets, ao ritmo de banjos, baterias, pianos, trompetes e saxofones, que produziam entusiásticas e sincopadas ondulações do corpo” (Magalhães, 2021, p. 202).

Poder-se-á afirmar, *grosso modo*, que na obra de Judith Teixeira a dança aparece frequentemente como desencadeadora de uma *voyeur* a cobiçar um corpo de um sujeito feminino a bailar, e de como ela representa a própria corporificação do ideal de beleza. Já que são sobretudo mulheres esguias e erotizadas, comparadas a felinos, ao estilo *garçonne*, com a natural sensualidade dos que dançam, seduzem e interpelam o seu próprio tempo.

²⁵ Lembremo-nos que há poema do caderno, “Porquê”, dedicado a Carlos Filipe Porfírio (1895-1970), embora a dedicatória «ao grande artista e meu devotado amigo Carlos Filipe Porfírio» tivesse sido posteriormente retirada da versão publicada. Esse amigo da poetisa – director e fundador do famoso Portugal Futurista - fez a ilustração utilizada na capa da sua obra de estreia, *Decadência*, em 1923 e um desenho (retrato) da autora na *Ilustração Portuguesa* publicado a 10 de fevereiro de 1923.

Uma questão pertinente deve colocar-se ainda e relativamente à origem das imagens que, muito provavelmente, a revista não terá pago na totalidade, como, a determinada altura começou a ser obrigatório, uma vez que os fotógrafos terão começado a cobrar direitos autorais. Terão sido as imagens disponíveis dos artistas – da dança, teatro e cinema – livres para publicação que moldaram certas páginas da revista *Europa*, ou, pelo contrário, Judith tinha ideias definidas quanto aos artistas que acabou por incluir na páginas da sua revista? Tal é bastante difícil de concluir mas, pela análise do binómio palavra-imagem, a escritora convocava indiscriminadamente a dança teatral (combailarinos profissionais) e a dança social, sem se entender, actualmente, nem os critérios nem o tipo de hierarquia utilizados. Pelo que, tudo leva a crer que as suas opções se situavam num nível de um modernismo – o dela – e de uma ambiguidade, a qual nos leva a adivinhar os seus limitados “conhecimentos” de dança.

Apesar da inclusão de vários textos sobre cinema, teatro, literatura, artes plásticas, ciência e desenvolvimento tecnológico que dominaram as páginas das publicações, a directora e editora, apelando à imagem fotográfica, deu uma real importância à arte da dança pondo em destaque artistas que ela acreditava serem, na época, grandes referências no universo do bailado e do *vaudeville*.

Referências

ALONSO, Cláudia Pazos. Judith Teixeira: um caso modernista insólito. In: TEIXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015, p. 21-38.

ALONSO, Cláudia Pazos. Um caderno com poemas inéditos de Judith Teixeira: apresentação e conclusões preliminares. In: TEIXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015b, p. 205-214.

BAPTISTA, Paulo Ribeiro. Ousadia e nudez. In: VAZ, Cecília; NASCIMENTO, Mário; FERNANDES, Paulo Almeida (coord.). **Os loucos anos 20 em Lisboa. The Roaring Twenties in Lisbon**. Lisboa: Museu de Lisboa, 2022, p. 107-110.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e sociabilidade**. Mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

BRITTON, Madame. **Páginas da Minha Vida**. Lisboa: Oficinas Gráficas de Bertrand (Irmãos), 1964.

COELHO, Helena; SASPORTES, José; ASSIS, Maria (org.). **Dançaram em Lisboa, 1900-1994**. Lisboa: L94, Capital Europeia da Cultura, 1994.

CUROPOS, Fernando. António Botto e Fernando Pessoa nas ruas de trás. In: BASTOS, Margarida Almeida; RIBEIRO, Nuno (coord.). **António Botto & Fernando Pessoa: Poéticas em diálogo**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021, p. 55-73.

KLOBUCKA, Anna. Europa. In: MARQUES, Ricardo (ed.). **Revistas. Modernismo – Arquivo Virtual da Geração de Orpheu**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, IELT-FCSH, [s. d.]. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/europa>. Acesso em 21 maio 2025.

LEAL, Raul. **Sodoma Divinizada**. org. Aníbal Fernandes. Lisboa: Hiena Editora, 1989.

LAGINHA, António. **A fabulosa Madame Ruth**. 1. ed. Lisboa: Caleidoscópio, 2018.

LAGINHA, António. **História do Bailado em Portugal**. Lisboa: Edições CTT. 2020

LAGINHA, António. **Memória da Saudade – O percurso e identidade artística do Ballet Gulbenkian como estrutura de referência na dança portuguesa(1961-2005)**. 2014. 756 f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.

LAGINHA, António. **Os Ballets Russes em Portugal**. Lisboa: Centro de Dança de Oeiras, 2024.

MAGALHÃES, Paula Gomes. **Os Loucos anos 20**. Diário da Lisboa Boémia. Lisboa: Planeta, 2021.

MARQUES, Oliveira. **Breve História de Portugal**. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

MOREAU, Mário. **O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história**. 2 vols. Lisboa: Hugin, 1999.

NEGREIROS, Almada. **Os bailados russos em Lisboa**. Manifesto. Lisboa: [s. n.], 2017.

PINTO, Manoel de Sousa. **Danças e Bailados**. Lisboa: Portugália Editora, 1924.

PINTO, Manoel de Sousa. **Magas e Histriões**. Rio de Janeiro, Lisboa e Paris: Bertrand, 1914.

SILVA, Fabio Mario da. A figura da mulher de vermelho. Uma leitura do poema ‘A Mulher do Vestido Encarnado’, de Judith Teixeira. In: **Atlante**. Revue d’études romanes. n. 16. Lille: Université de Lille, p. 1-10, 2022. Disponível em: <http://journals.openedition.org/atlante/18735>. Acesso em 23 dez 2024.

SILVA, Fabio Mario da. Reflexões sobre Europa. Magazine mensal, dirigida e editada por Judith Teixeira. In: **Revista dos Centro de Estudos Portugueses**. Belo Horizonte, v. 44. n. 72, p. 12-40, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2359-0076.44.72.%p>. Acesso em 14 jan 2025.

SILVA, Fabio Mario da. Judith Teixeira e o cinema. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; CUNHA, Paulo (org.). **Mulheres nos cinemas e audiovisuais: paralelos Brasil-Portugal**. São Paulo: Todas as Musas, 2024b, p. 213-234.

SILVA, Fabio Mario da. TEIXEIRA, Judith. In: BALTAZAR, Isabel; CUNHA, Alice; LOUSADA, Isabel. **Dicionário As Mulheres e a Unidade Europeia**. Lisboa: Assembleia da República, 2021, p. 359-361.

TEIXEIRA, Judith (dir. e ed.). **Revista Europa**: magazine mensal. Número 1, abril. Lisboa: tipografia de “O Sport de Lisboa”, 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/108?Itemid=987>. Acesso em 3 dez 2024.

TEIXEIRA, Judith (dir. e ed.). **Revista Europa**: magazine mensal. Número 2, maio. Lisboa: [s. n.], 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/index.php/component/fabrik/details/28/109?Itemid=987>. Acesso em 3 dez 2024.

TEIXEIRA, Judith (dir. e ed.). **Revista Europa**: magazine mensal. Número 3, junho. Lisboa: [s. n.], 1925. Disponível em: <https://modernismo.pt/images/revistas/pdf/europa-3-web.pdf>. Acesso em 3 dez 2024.

TEIXEIRA, Judith. **Poesia e Prosa**. Org. e estudos introdutórios de Cláudia Pazos Alonso e Fabio Mario da Silva. Lisboa: Dom Quixote, 2015.